

# Prácticas musicales, reciprocidad y trabajo no clásico

## El caso de Canto Fundamento (1994-2005)

**Lorena Paola Vargas Ampuero**

Universidad Nacional del Comahue / Equipo de Investigación Arte y Trabajo, Argentina  
lpva82@gmail.com / ORCID: 0000-0002-6343-9366

**Recibido:** 16 de noviembre de 2025. **Aceptado:** 11 de diciembre de 2025.

### Resumen

Este artículo analiza las redes de cooperación solidaria, reciprocidad y trabajo donado que posibilitaron la existencia y el desarrollo de Canto Fundamento (CF), un colectivo poético-musical activo en la Patagonia argentina y chilena entre 1994 y 2005, en un contexto de crisis social y neoliberalismo. CF se estableció como un “mundo del arte” (Becker, 1982) con un fuerte ideario ético-político opuesto a la lógica de mercado y comprometido con la memoria histórica, la conciencia ecológica y la transformación social, basando su práctica en los valores de la solidaridad, la cooperación y el antiindividualismo, influido por la Nueva Canción Latinoamericana. Se utiliza el concepto de trabajo no clásico, de Enrique De la Garza Toledo (2011), para examinar la dimensión material y activista de la producción, destacando que la autogestión y la polifuncionalidad (donde las/los artistas asumían roles logísticos y de diseño) fueron esenciales ante la ausencia de apoyo estatal y/o discográfico. Los hallazgos muestran que la reciprocidad operó como una “economía ética” del arte militante, basada en la obligación tácita de dar y devolver fuera del intercambio monetario, aunque sin prescindir de él. Finalmente, el estudio aborda cómo la ubicación patagónica –percibida como “borde”– fue un factor limitante y a la vez un motor de autonomía creativa, fortaleciendo las redes binacionales (Argentina y Chile) y la identidad estética del colectivo frente a la centralización cultural.

**Palabras clave:** arte | cooperación | solidaridad | activismo | trabajo

## Musical practices, reciprocity and non-classical work

The case of Canto Fundamento (1994-2005)

### Abstract

This article analyzes the networks of solidarity, reciprocity, and donated labor that enabled the existence and development of Canto Fundamento (CF), a poetic-musical collective active in Argentine and Chilean Patagonia between 1994 and 2005, within a context of social crisis and neoliberalism. CF established itself as an “art world” (Becker) with a strong ethical-political ideology opposed to market logic and committed to historical memory, ecological awareness, and social transformation, basing its practice on the values of solidarity, cooperation, and anti-individualism, influenced by the Latin American Nueva Canción movement. The concept of non-classical labor, developed by Enrique De la Garza Toledo, is used to examine the material and activist dimension of production, highlighting that self-management and multifunctionality (where artists assumed logistical and design roles) were essential in the absence of state and/or record label support. The findings show that reciprocity operated as an “ethical economy” of militant art, based on the tacit obligation to give and receive outside of monetary exchange, though not entirely without it. Finally, the study addresses how the Patagonian location –perceived as a “border”– was both a limiting factor and a driving force for creative autonomy, strengthening binational networks (Argentina and Chile) and the collective's aesthetic identity in the face of cultural centralization.

**Keywords:** art | cooperation | solidarity | activism | work

---

## 1. Introducción

El presente artículo aborda las redes de cooperación solidaria, solidaridad, reciprocidad y trabajo donado presentes en el mundo del arte poético-musical denominado Canto Fundamento (en adelante CF), colectivo poético-musical que desarrolló sus prácticas entre 1994 y 2005. Debe aclararse que se desprende de la Tesis Doctoral de esta autora, denominada “Canto Fundamento en Patagonia. Prácticas musicales y militancia política en tiempos de crisis social (1994-2005)”.<sup>1</sup>

CF constituyó un mundo del arte (Becker, 1982) en Patagonia, cuyos principios ideológicos podrían resumirse en la inclusión del ser humano en el paisaje, plasmado en las letras y ritmos de las obras de arte de la grupalidad. A partir de una concepción de arte como práctica ético-política orientada a la transformación social, se organizó en la década de los noventa. Dicha década estaba signada por una economía neoliberal y el discurso del fin de las ideologías. Ante esto, el movimiento se diferenció de las corrientes nacionalistas y paisajistas de autoadscripción folklórica de la región patagónica, y se definió como una “corriente subterránea” (Guillard y Ávalos, 1994: 1) que reivindicó la memoria y la historia. A partir de esos principios, se desprenden otros, como el apoyo a los procesos de resistencia de los pueblos originarios, de los que muchas/os de sus integrantes forman parte; la conciencia ecológica y las reivindicaciones de clase social. Tanto este ideario como sus prácticas artísticas estuvieron profundamente influidas por la Nueva Canción Latinoamericana (NCL), estructurando,

también, sobre valores como la solidaridad, la cooperación, el antiindividualismo, el antineoliberalismo y una concepción binacional de región (Patagonia incluyendo Chile y Argentina).

En el escrito, denominado “Manifiesto” del Canto Fundamento (Guillard y Ávalos, 1994), las/los integrantes del mundo del arte Canto Fundamento establecieron su compromiso con la gente, su historia y su realidad, proponiendo un arte que actuara como herramienta de denuncia y mensajero de transformación social. Rechazaron, también, la lógica de mercado y el éxito masivo, defendiendo una práctica artística autónoma, con énfasis en la poesía, la música y las artes plásticas, desdeñando los nacionalismos y tradicionalismos. CF promovió un arte que podría calificarse como protesta –no panfletario– que representara las esperanzas humanas y la pluralidad cultural patagónica, pero sin negar la conflictividad social devenida del neoliberalismo. En suma, su ideología propuso un arte colectivo, insurgente y consciente, que uniera estética y ética en defensa de la dignidad y la memoria popular.

Respecto de la literatura revisada, esta se estructura en torno a dos grandes áreas: la relativa a los colectivos de arte y aquella que se enfoca en los mundos del arte en la década de los noventa y principios de 2000. En relación con los colectivos de arte y la política, la revisión bibliográfica se nutre de estudios que abordan la militancia y el activismo artístico, especialmente en el contexto argentino de los noventa y principios de los 2000. El concepto central de mundos del arte (Becker, 1982) es utilizado para problematizar la accesibilidad a los recursos materiales y simbólicos y para analizar la cooperación entre individuos con diferentes roles, incluyendo la importancia del personal de apoyo. Esta perspectiva permite examinar cómo se desarrollan los mundos del arte que operan en condiciones de subalternidad simbólica y material, como fue el caso de CF.

La discusión sobre los colectivos de arte se conecta con el concepto de autogestión, un aspecto vital para la supervivencia de CF. La autogestión, tal como la define Pablo Hudson (2010), implica una tensión compleja para los sujetos políticos que buscan dictar sus propias leyes, construir mitologías propias, y mantener la autonomía y la horizontalidad frente a las “máquinas de poder” (Hudson, 2010: 583). Los estudios previos (Vecino, 2011; Lamacchia, 2012; Valente, 2019; Simonetti, 2022) han abordado cómo las organizaciones artísticas se autonomizaron al distanciarse de las políticas públicas, enfocándose en la supervivencia económica, las economías afectivas y la acción comunitaria.

En esta línea, la investigación se apoya en trabajos que examinan la articulación entre arte y política. Por ejemplo, Andrea Giunta (2014) analiza el intenso debate sobre las prácticas autogestivas a finales de los noventa y principios del siglo XXI. El concepto de mundos del arte ha demostrado ser fértil para investigadoras como Karina Mauro et al (2022), quien lo emplea para analizar la precariedad estructural y las estrategias de los trabajadores artísticos, destacando la existencia de trabajo no remunerado y la necesidad de explicar cómo se genera la plusvalía en estas actividades. Gustavo Blázquez (2017) demostró su aplicabilidad al estudiar

las tensiones de la moral sexual y la visibilidad de las prácticas homosexuales en mundos del arte específicos. La investigación de Marta Flores y Lorena Vargas Ampuero (2023) sobre las estrategias asociativas (“Solidariz-arte”) frente a la crisis del trabajo musical durante la pandemia<sup>2</sup> complementa esta revisión al mostrar las dinámicas de ayuda mutua en el sector.

El estado de la cuestión también incorpora la relación entre arte y activismo (artivismo). Autores como De La Puente (2022) exploran los mecanismos de cooperación en colectivos de artivismo, en los que el espacio público se transforma en una arena de disputa de sentidos y una plataforma de resistencia cultural. Lorena Verzero (2021) reflexiona sobre cómo los colectivos de arte construyen la memoria del pasado reciente, permitiendo la construcción de futuros posibles a través de la colectivización de prácticas artísticas. Además, la introducción de la racionalidad poético-afectiva (Proaño Gómez y Verzero, 2023) destaca el peso de las emociones en la construcción de políticas artísticas. En esta tónica, la de la afectividad, Francisco Berteza indaga la vida afectiva en el arte independiente, situándose en el giro afectivo y los estudios sociales del arte. Mediante etnografía colaborativa, describe el territorio sensible en el colectivo Cantorodado (Valle de Paravachasca, Córdoba, 2018-2022).

Se distinguen tres vectores clave que componen esta cultura afectiva: una forma de vida colectiva, una ética del cuidado y una atmósfera afectiva de entusiasmo. La práctica se sostiene en el lazo afectivo y el don, en tensión con la autoexigencia del emprendedurismo, reconociendo la capacidad de ser afectadas/os y afectar (Berteza, 2024).

A modo de balance, la revisión de la literatura confirma que la indagación de la relación entre arte, política y autogestión proporciona un dispositivo teórico-metodológico plausible, aunque no del todo suficiente, para abordar la complejidad histórica y social de CF. Desde esta perspectiva, resulta necesario incorporar otros aportes que contribuyan a profundizar las contradicciones entre estructura y sujeto, por un lado, y entre materialidad, simbolización y subjetividad, por el otro. A ello contribuyen las últimas investigaciones que utilizan el concepto de trabajo no clásico de Enrique De la Garza Toledo (López Cruz et al., 2024).

Existe un conjunto de pesquisas que se inscriben en la perspectiva epistémico-teórico-metodológica del trabajo no clásico (TNC), conceptualizado por Enrique De la Garza Toledo, que buscan dar cuenta de la profunda heterogeneidad del mundo laboral contemporáneo, especialmente en América Latina (López Cruz et al, 2025: 221; De la Garza Toledo, 2017b: 5-44). Este enfoque se postula como una superación de la sociología del trabajo tradicional, que se había limitado al análisis del modelo clásico, generalmente industrial, forjado en el contexto fabril (De la Garza Toledo, 2017: 34; López Cruz et al, 2025: 122), a pesar de que los trabajos no clásicos siempre han sido mayoritarios en países como México (De la Garza Toledo, 2017: 35). El TNC se articula bajo el marco del configuracionismo latinoamericano, el cual entiende la realidad como una red compleja de articulaciones, o polifonías laborales, en permanente reconfiguración, donde convergen estructuras, subjetividades y acciones (López Cruz et al, 2025: 137, 221; Hernández Romo, 2017a).

Las polifonías laborales se definen a partir de las actividades productivas que rompen con el paradigma clásico, como la producción meramente de símbolos, la implicación del usuario o cliente en el proceso productivo, y la superposición de los tiempos y espacios de producción y reproducción (De la Garza Toledo, 2011: 10). Estas polifonías demuestran que la identidad laboral es una construcción social continua, influida por la familia, el consumo y la militancia, desafiando las tesis para-posmodernas sobre la fragmentación total de los sujetos sociales (De la Garza Toledo, 2011: 48; López Cruz et al, 2025: 157). La riqueza del TNC radica en que no se restringe a las definiciones limitadas del trabajo “¿a?-típico” o informal, sino que explora la actividad laboral desde una perspectiva multidimensional en contextos heterogéneos y con múltiples actores (López Cruz et al, 2025: 129).

Las polifonías laborales del TNC se extienden a otras configuraciones de trabajo esenciales en América Latina: el trabajo cognitivo en el sector de desarrollo de *software* es visto como un nuevo prototipo de TNC (Acosta Casco, 2025: 146; Rodríguez Gutiérrez y De la Garza Toledo, 2011: 209), centrado en la producción de soluciones mediante operaciones lógicas de creación de conocimiento (Rodríguez Gutiérrez y De la Garza Toledo, 2011: 223). El control en este sector no se limita al ámbito empresarial, sino que se extiende a redes virtuales de especialistas y la influencia directa del cliente en el proceso (Rodríguez Gutiérrez y De la Garza Toledo, 2011: 224).

En el ámbito de los servicios interactivos, donde el producto se consume en el momento de la producción (De la Garza Toledo et al, 2009: 123-147), se encuentra el trabajo emocional, estudiado en ocupaciones como las de McDonald’s (Garabito Ballesteros, 2011: 289) o el comercio minorista (Guiamet Montenegro, 2019: 373). Un ejemplo contemporáneo de polifonía es el trabajo plataformizado de los repartidores de Uber Eats, donde la flexibilidad y la falta de regulación resultan en que las/los trabajadoras/es sean clasificadas/os como “contratantes independientes”, lo que les niega derechos laborales básicos (Cortés Sánchez, 2025: 184). El trabajo docente también se analiza como TNC debido a su naturaleza inmaterial y simbólica, enfocada en la construcción de significados socialmente legítimos (Rivero Cancela, 2025: 119), caracterizándose por la superposición de fases productivas y la creciente disputa entre actores por definir el sentido del trabajo (Anaya Pedraza, 2022: 139).

Incluso el trabajo voluntario, ejemplificado en la ayuda tras desastres como el Huracán Iota, se aborda como TNC. Esta configuración laboral articula sufrimiento, autoexplotación y componentes éticos y morales, siendo un trabajo no remunerado pero crucial que se apoya en la solidaridad y la necesidad (Varón Rojas y Reyes Corea, 2025: 145-204). Las polifonías laborales, en síntesis, ofrecen un mapa detallado y heurístico de la complejidad laboral, mostrando cómo la subjetividad, la precariedad y la interacción social definen el sentido y la práctica del trabajo en Latinoamérica.<sup>3</sup>

## 2. Marco teórico

La comprensión de la organización y el sostenimiento de colectivos artísticos, como el caso de (CF), requiere destacar los conceptos de mundos del arte propuestos por Howard Becker, y los de solidaridad y reciprocidad desarrollados por Mario Margulis (2009) y Roberto Cardoso de Oliveira (2004). Estos permiten un análisis profundo de la actividad colectiva y las condiciones materiales que hacen posible la existencia del arte. Ello, con el objetivo de explicar cómo el mundo del arte CF logró sostener sus prácticas artísticas durante una década de crisis social sin recurrir directamente al apoyo estatal ni a la financiación de las industrias culturales.

Howard Becker, exponente de la escuela sociológica de Chicago y referente del interaccionismo simbólico, define un mundo del arte como una “red de personas cuya actividad cooperativa, organizada a través de su conocimiento conjunto de los medios convencionales de hacer cosas, produce el tipo de trabajos artísticos que caracterizan al mundo del arte” (Becker, 1982: 10). La cooperación es la noción estructurante del concepto. Sin cooperación, es imposible la existencia de los mundos del arte. Esta cooperación implica una división del trabajo entre un buen número de personas, a menos que el trabajo sea “por completo individualista, y por lo tanto ininteligible” (Becker, 1982: 27-31). Una idea central en la teoría de Becker es que el arte conlleva la noción de trabajo, entendido como una “actividad humana dominada por reglas, con el objetivo de conseguir determinados resultados, siendo para ello indispensable la coordinación y cooperación y una división del trabajo”.

Para que una obra de arte exista, se requiere la labor del “personal de apoyo” (Becker, 1982), quienes realizan “tareas necesarias para que la obra de arte exista, pero que no son consideradas socialmente valiosas, o se encuentran invisibilizadas”. Estas tareas incluyen “todo tipo de actividades técnicas -manipular la maquinaria que las personas utilizan en la ejecución del trabajo-, así como aquellas que se limitan a liberar de las tareas domésticas habituales” (Becker, 1982: 20). En los mundos del arte pequeños, como CF, los artistas a menudo cumplen simultáneamente los roles de artista y personal de apoyo, realizando tareas múltiples y superpuestas, como sonidistas, diseñadores gráficos/os, escenógrafas/os, y encargadas/os de conseguir financiación, alojamiento, comida y medios de transporte. Es fundamental el proceso de producción de los materiales, como *cassettes*, instrumentos musicales, papeles para impresión de canciones, diseños de tapa y mezclas de sonido. La continuidad de un mundo del arte depende de su capacidad para instituir convenciones y gestionar transformaciones, y “Un mundo de arte nace cuando reúne gente que nunca antes había cooperado para producir arte sobre la base de convenciones que en el pasado no se conocían o no se explotaban de esa forma” (Becker, 1982: 348).

Los conceptos de solidaridad y reciprocidad complementan el marco de Becker. Mario Margulis caracteriza la reciprocidad como un “mecanismo cultural que facilita la reproducción

de las clases populares [...] y suele ser un indicador de ‘la compleja relación entre la cultura y las condiciones del desarrollo capitalista’” (Margulis, 2009: 165). La reciprocidad y la solidaridad (adhesión a una causa no propia) operan lejos, aunque no fuera, de las lógicas mercantiles, especialmente en contextos de neoliberalismo. Margulis indica que la solidaridad se encuentra contenida dentro de los mecanismos de reciprocidad. En contextos de incertidumbre o subalternidad simbólica y material, como el de CF, la reciprocidad y la donación suelen limitarse a redes de ayuda mutua en pequeñas comunidades, generalmente las más pobres (Margulis, 2009: 51). Cardoso de Oliveira señala que “los intercambios, o las obligaciones de dar, recibir y retribuir” (Cardoso de Oliveira, 2004: 26) implican el reconocimiento mutuo y la dignidad, requiriendo vínculos de “cierta paridad” y generando obligaciones.

Los conceptos de Becker y Margulis/Cardoso de Oliveira se complementan al analizar la naturaleza de la cooperación dentro de colectivos artísticos como CF. La cooperación en CF estaba acentuada en su “faz solidaria e interdependiente”, lo que fue una “condición de posibilidad” para su existencia. La escasez de recursos obligaba a recurrir a intercambios no monetarios, donde la solidaridad impulsaba el “trabajo donado” y la reciprocidad cimentaba las redes de interdependencia necesarias para la continuidad. La reciprocidad se manifestaba en acciones como, por ejemplo, la impresión de afiches utilizando papel remanente aportado por un trabajador de imprenta, lo que tenía toda una historia de solidaridad tras de sí, o la cesión de horas de trabajo en la radio para grabar un *cassette*. Los miembros de CF, al carecer de recursos, necesitaban crear acuerdos, muchas veces tácitos, de cooperación y autogestión. Por ejemplo, en los encuentros de CF, la cooperación se observaba en la organización de la logística, incluyendo la convocatoria, la provisión de comida y bebida, el alojamiento y el traslado para artistas provenientes de otras localidades.

El análisis del mundo del arte de CF revela que gran parte de la actividad se sostiene mediante el trabajo invisibilizado y no remunerado, lo que se alinea con la noción de trabajo no clásico. Este trabajo se manifestaba como “trabajo donado” o precario, donde los artistas asumían roles múltiples, mutables y superpuestos. Autores como Karina Mauro y Guillermo Quiña han reflexionado sobre la precariedad estructural en el sector artístico. Quiña (2016) habla de los “sentidos de la precariedad: reflexiones en torno a las representaciones del ‘trabajo creativo’”, donde el arte es visto como “trabajo legítimo, muy pocas veces reconocido como tal y, por ende, muy pocas veces remunerado” (Boix, 2013; Quiña, 2014). La organización cooperativa puede incluso agravar la situación laboral, convirtiéndose en el “dispositivo que genera y avala la gratuidad y precariedad del trabajo actoral, al tiempo que promueve que este problema no sea percibido por la sociedad en su conjunto” (Mauro, 2018: 38).

Por lo tanto, el nexo para incorporar el trabajo no clásico de De La Garza Toledo radica en conceptualizar el esfuerzo laboral esencial y no remunerado que sostiene la producción artística de CF. Este trabajo, mantenido por la solidaridad y la reciprocidad, incluye las actividades

técnicas y de apoyo, y la autoexplotación laboral asumida por el colectivo en nombre de la autogestión y la independencia, resultando en un modelo que opera al margen, pero no por fuera, de las estructuras económicas capitalistas, en gran medida debido a su ideología anti-neoliberal. Este marco permitiría un análisis formal de la precariedad estructural que sostiene la cooperación.

Entonces, teniendo en cuenta dichos conceptos –mundos del arte, cooperación solidaria y reciprocidad– se hace necesario utilizar una herramienta que permita trabajar dos aspectos indisolubles dentro de las prácticas artísticas: materialidad y simbolización. Lo que se quiere expresar es que dentro del arte existen al menos dos tipos de subjetividad. Por un lado, la subjetividad explícita. El arte es una de las pocas tareas en las cuales existe cierto grado de libertad de acción y uso de criterios absolutamente subjetivos y hasta arbitrarios. Esto no quiere decir que no existan reglas, pero estas existen dentro de una lógica de la subjetividad de la creación de la obra. Al arte no se le exige ni materialidad, aunque la tiene, ni racionalidad, aunque puede tenerla, ni realismo, aunque puede tenerlo, ni definiciones ideológicas, aunque las tenga. Este tipo de subjetividad es una subjetividad explícita, y es una de las condiciones para la existencia del mismo. De hecho, en el caso de hacerse público, ese mismo arte será recibido por el público a partir de criterios subjetivos. Y, si bien, existe la crítica de arte, rara vez ese arte será vetado por exceso de subjetividad sino por otros motivos en los que no viene al caso ahondar y que remiten a la crítica de arte. Por otro lado, existe otro tipo de subjetividad, que es la subjetividad y la emocionalidad propia de los mundos del arte, la que es propia de la condición humana. Y, como en toda actividad humana, se suele poner en juego a la hora de tomar decisiones. Sin embargo, también es parte de la condición humana la racionalidad, de la cual no están exentos esos mundos del arte.

Sin embargo, y a pesar de lo dicho anteriormente, y aunque no se le exija materialidad a la obra artística, la actividad artística sí tiene una materialidad condicionada por esos dos tipos de subjetividades y por la aplicación de los criterios racionales a la hora de tomar decisiones que atañen a esos mundos del arte y que, por lo tanto, condicionan la obra. Es por ello que, aunque con reparos teóricos y metodológicos que se van explicitando más abajo, se ha aplicado el concepto de trabajo no clásico formulado por Enrique de La Garza Toledo (2011). Este define trabajo no clásico (en adelante TNC) como aquellas actividades que no se encuentran dentro del espectro del fordismo y el taylorismo. En este sentido, la aplicación del concepto resulta pertinente para explorar el trabajo cognitivo e inmaterial, de trabajo en contexto de informalidad o no-contrualidad, sin descuidar la materialidad que atraviesa las prácticas artísticas. Otro de los elementos que hacen posible su uso es el hecho de tener en cuenta cómo dentro de las prácticas artísticas, suele suceder que el público queda implicado en el proceso productivo, ocupando muchas veces el rol de productor y público a la vez.

Una de las desventajas del uso del concepto son las dificultades a la hora de establecer los límites de su aplicabilidad. Si bien propone ampliar la concepción de trabajo, lo cual es en

principio útil, resulta difícil, dentro de su ampliación, precisar qué es trabajo y qué no lo es. A pesar de ello, es posible de ser aplicado utilizando criterios propios basados dentro de la lógica del mundo del arte que se esté estudiando.

Según la perspectiva del TNC, el trabajo artístico es una forma de relación social con muchas dimensiones económicas, políticas y culturales, que se encuentra dentro del rubro de los servicios (De La Garza Toledo, 2017: 14-15) Entonces, el TNC puede presentarse de tres formas básicas: 1) aquel en el cual lo que se vende es una interacción que ha sido generada; 2) aquel que se produce sin la necesidad de intervención del cliente y/o público en todo el proceso productivo; 3) servicios que no requieren de la intervención del cliente. En gran parte de los casos, se trata de trabajos no formalizados, o formalizados a través de contratos temporarios, donde en ocasiones el/la trabajador/a raya entre el cuentapropismo, la autoexploración y la precarización.

El caso de CF fue un caso atípico, pues su existencia dependía de ciertas condiciones socioeconómicas específicas. Su objetivo como colectivo de arte, más allá de algunas aspiraciones personales, era producir un tipo específico de arte que le permitiera seguir produciendo ese tipo específico de arte. En este sentido, CF no esperaba ganancias, sino más bien ausencia de pérdidas. Este tipo de trabajo artístico se encuadró dentro del trabajo como actividad inherente a la actividad humana, pero no dentro de los vínculos laborales. Podría decirse que su labor tiene puntos en común con el trabajo voluntario realizado luego del Huracán Iota, en lo que respecta a características que rayaban la autoexplotación y por la existencia de componentes ético-morales estrictos (Varón Rojas y Reyes Corea, 2025: 145-204).

Sin embargo, al operar dentro de la lógica del trabajo donado, como se explica más abajo, dependía de esa donación aportada por personas, en muchos casos las/los mismas/os artistas, que estaban bajo otro tipo de relaciones laborales que les permitían subsistir. En este caso, el recurso a la donación de trabajo de carácter solidario y recíproco constituyó una estrategia colectiva trascendiendo la lógica del voluntariado ocasional, pero sin prescindir de él.

### **3. Metodología y fuentes**

Para lograr el objetivo de indagar la construcción histórica de las relaciones de solidaridad/reciprocidad y las estrategias utilizadas por el grupo para sostenerse, el trabajo se basó en un marco metodológico y una tipología de fuentes seleccionada específicamente para el estudio de este mundo del arte subalternizado. Esta se concibió como un dispositivo que combina tres enfoques principales: la historia oral, el método etnográfico y el análisis de contenido, buscando la triangulación de información para una comprensión profunda del fenómeno abordado.

En primer lugar, se recurrió a la historia oral como una herramienta para investigar el pasado reciente a través de las memorias de los protagonistas. El proceso metodológico incluyó la aplicación de cuestionarios semiestructurados con final abierto, lo que permitió guiar la conversación sin sacrificar la posibilidad de incluir temas emergentes que otorgaran “previsibilidad a lo imprevisto”. La selección de los informantes clave se basó en su centralidad dentro del colectivo y en la multiplicidad de roles que desempeñaron (artísticos, organizativos y de gestión).

Una característica crucial de la historia oral es que la entrevista se considera una construcción conjunta o coautoría entre el/la investigador/a y el/la entrevistado/a. Sin embargo, la aplicación de la metodología formal presentó desafíos éticos y prácticos. Se identificó una renuencia por parte de CF a firmar documentos formales, ya que esto generaba desconfianza.<sup>4</sup> Por lo tanto, las autorizaciones para usar sus testimonios fueron, en su mayoría, de carácter oral.<sup>5</sup> Sin embargo, la historia oral fue particularmente útil para reconstruir la cotidianidad efectiva de los lazos de solidaridad y reciprocidad de CF, aspectos que eran difíciles de capturar únicamente a través de documentos escritos y sonoros generados por dicha grupalidad en el pasado.

Dadas las complejidades inherentes a la formalidad de la historia oral, la investigación adoptó complementariamente una actitud etnográfica. Este enfoque fue vital para resolver situaciones complejas en la relación con los integrantes del colectivo, permitiendo estudiar lo que la gente hacía en el pasado reciente a través de entrevistas y comunicaciones. La etnografía se centró en comprender las prácticas y los significados que adquirieron para los sujetos, prestando especial atención a los “detalles significativos” e “indicios de cooperación”. Un componente esencial de este método fue la construcción del diario de campo, que registró aportes de personas en contextos informales (como comidas, “guitarreadas” en asados) que no deseaban ser grabadas, pero sabían que su información sería utilizada. La investigadora, al estar altamente inserta en el campo trovadoresco y compartir la profesión de cantora con las/los entrevistadas/os, utilizó la noción de extrañamiento definida como “sorprenderse por lo ordinario y preguntarse así por asuntos que supuestamente son tan triviales y están tan a la vista de todos que pasan desapercibidos” (Restrepo, 2016: 24). Asimismo, se hizo uso de la noción de reflexividad tomando los planteos de Rosana Guber, que la define como una propiedad del lenguaje (2001: 17). “Las descripciones y afirmaciones sobre la realidad no sólo informan sobre ella, la constituyen. Esto significa que el código no es informativo ni externo a la situación, sino que es eminentemente práctico y constitutivo” (Guber, 2001: 18).

El tercer componente metodológico fue el análisis de contenido, utilizado para el estudio sistemático de los documentos escritos y sonoros. Esta técnica permitió identificar elementos como palabras, frases, temas o símbolos para clasificarlos bajo categorías y variables, buscando explicar fenómenos sociales. El análisis se basó en tres descriptores generales de la unidad de análisis: ética, política y estética, a partir de los cuales se generaron categorías clave como

autogestión, ideología y canto. Estas categorías, a su vez, se desagregaron en subcategorías específicas como “esperanza,” “rebeldía”, “solidaridad,” y “Patagonia,” entre otras, para conectar las ideas con las realidades concretas del colectivo. Para manejar el vasto corpus documental, que incluyó alrededor de quinientas obras, se empleó software de procesamiento de datos cualitativos (ATLAS.ti).

Por otra parte, cabe mencionar algunas cuestiones puntuales sobre las fuentes, que no son tratadas meramente como documentos, sino como indicios de cooperación y de búsqueda de construcción de legitimidades en sí mismas. Estas fueron clasificadas en dos tipos principales en fuentes orales y escritas.

Las fuentes orales incluyeron las entrevistas de historia oral realizadas específicamente para la tesis, entrevistas grabadas por los propios integrantes de CF en rol periodístico (como las realizadas por Nelson Ávalos a Julio “Mochi” Leite),<sup>6</sup> entrevistas periodísticas generales, y el material sonoro musical (canciones, poemas, grabaciones de recitales, y grabaciones artesanales en *cassette* y disco compacto). Este material sonoro, a menudo realizado de forma artesanal, fue examinado como prueba de las redes de cooperación que permitieron la producción musical fuera de las industrias discográficas.

Las fuentes escritas abarcan una diversidad de documentos, muchos de ellos originados directamente de las prácticas autogestivas y militantes del colectivo. Entre ellas, se destacan el Manifiesto de Canto Fundamento, los Cuadernillos de los Talleres de Participación y Debate (que registraban acuerdos ideológicos y divergencias), la Revista Patagonia Poesía (que funcionó como espacio de difusión y cooperación, publicando el Manifiesto y obras de CF), así como afiches, trípticos, relatorías, notas de campo, y las láminas de *cassette* y discos.

Los afiches y trípticos fueron interpretados como la cooperación en sí misma exhibida. El análisis de estos materiales de difusión reveló la cadena de voluntades necesaria para su realización, desde el diseño (usualmente artesanal, como los dibujos de Marcos Guillard) hasta la reproducción (usando papel remanente o fotocopiado, ya que el colectivo carecía de medios tecnológicos avanzados). El hecho de que se detallara la nómina de colaboradoras/es, incluyendo a artistas, personal de apoyo, y aquellos que donaban su trabajo para la impresión o difusión, transparentaba las redes de autogestión. De manera similar, las relatorías de los talleres, que documentaron una actitud asambleísta y las formas de toma de decisión horizontal, se consideraron fuentes que no solo plasmaron ideas, sino que su misma edición artesanal evidenció la acción comunitaria y el trabajo donado.

La articulación entre la metodología y las fuentes disponibles permitió abordar directamente los conceptos teóricos de la tesis. El concepto de mundos del arte (Becker, 1982) orientó la investigación a buscar la cooperación y el rol del personal de apoyo en las entrevistas y en el análisis de documentos (afiches, láminas). Los conceptos de solidaridad y reciprocidad se

validaron a través del enfoque etnográfico, lo que permitió buscar indicios de cooperación concreta en los relatos de vida y en la autogestión.

En resumen, la investigación superó las limitaciones impuestas por la escasez de registros formales que caracteriza a los colectivos autogestivos, utilizando la triangulación de métodos y fuentes para desentrañar las prácticas musicales y la militancia política de Canto Fundamento, transformando cada documento o testimonio en un indicio revelador de la supervivencia y la cohesión de este mundo del arte patagónico en un contexto de profunda crisis social.

#### **4. La trama solidaria como fundamento de existencia**

Dentro de los principales hallazgos, se encuentra la construcción procesual de los lazos de solidaridad, reciprocidad e interdependencia que posibilitaron la existencia del mundo del arte Canto Fundamento (CF) en la Patagonia entre 1994 y 2005.

La indagación en las fuentes muestra que CF emergió en un contexto de desigualdad y precarización neoliberal, donde la ausencia de apoyo estatal y de las industrias culturales obligó a las/los artistas y colaboradoras/es a generar formas alternativas de sostenimiento. En este marco, la solidaridad –como adhesión a una causa común– y la reciprocidad –como vínculo de paridad y confianza– fueron las bases de un sistema de economía con principios éticos que sustituyeron al intercambio exclusivamente monetario. Tales vínculos crearon una red de interdependencias donde el “contar con alguien” implicaba una obligación tácita de devolución, cuya ruptura podría generar conflictos o distanciamientos.

A partir de las lecturas de Mario Margulis (2009) y Cardoso de Oliveira (2004), se propone una lectura no idealizada de estas prácticas, señalando que la reciprocidad en contextos populares es simultáneamente una estrategia de resistencia al individualismo neoliberal y una fuente de tensiones. CF se sostuvo gracias a un entramado de roles múltiples y superpuestos: artistas, familiares, amigos, militantes y técnicos cooperaron sin contraprestación económica, aportando trabajo, recursos y saberes diversos. La autogestión y la diversificación de conocimientos se consolidaron, así, como formas de militancia cultural.

Asimismo, se examinan las relaciones inter-mundos del arte, donde CF mantuvo vínculos recíprocos con otros colectivos (como La Patagonia Canta en Bariloche, Revista Patagonia Poesía y Arte Popular en Los Barrios), consolidando una red solidaria regional y binacional (Argentina y Chile) que desafió las lógicas centralistas del campo cultural argentino. El contexto geográfico patagónico, percibido como “borde” (Escobar, 2018) o “im-posibilidad”, actuó tanto como obstáculo como fuente de creatividad cooperativa.

Estas relaciones no solo permitieron su continuidad material y simbólica, sino que configuraron su identidad política y estética. CF no solo fue una grupalidad poético-musical: constituyó una forma de sociabilidad militante, un espacio donde el arte se articuló con una ética de trabajo

colectivo, la ayuda mutua y la resistencia frente a las carencias estructurales propias de la región patagónica en contexto neoliberal, tanto en Argentina como en Chile.

El estudio de estas relaciones revela una cotidianidad atravesada por la cooperación, donde cada evento, recital o taller dependía del aporte de múltiples actores que asumían roles cambiantes y superpuestos. La “división del trabajo artístico” (Becker, 1982: 31) fue reemplazada por una lógica de polifuncionalidad solidaria. Este modelo operativo no solo respondía a una escasez de recursos, sino a una decisión ideológica de sostener el arte como acción comunitaria y no como producto mercantil. CF conformó un mundo del arte pequeño, caracterizado por la superposición de funciones entre artistas y personal de apoyo. Sin embargo, a diferencia de la conceptualización de Becker, donde estas tareas suelen considerarse importantes pero auxiliares, en CF la ejecución de labores logísticas o técnicas era valorada como parte esencial del proceso creativo. La producción colectiva no se limitaba a la obra final –la canción o recital–, sino que comprendía todo el circuito de cooperación que la hacía posible. Cada integrante era simultáneamente creador/a, obrero/a y militante de un proyecto en común. Un poeta integrante de CF manifiesta su admiración ante sus compañeras/os, que realizaban los afiches:

---

Yo intuyo que debe haber fotocopias nuestras dando vueltas todavía por todos lados. [...] Eran hechos por genios, o sea no era digitalizado. Hoy en día decís hacé un afiche y un diseñador abre. Acá no, eran dibujos de los Guillard, sí, tinta china, toda la paciencia, para hacer el afiche que eran obras de arte. No eran afiches, eran verdaderas obras de arte que se ponían a circular gracias a estas cosas [...] Estaba muy, muy cuidada la cuestión estética (Poeta 1, entrevista por Zoom, julio de 2023).

---

La noción de solidaridad que emergió en este contexto remite a la definición de Margulis (2009), entendida como un lazo que une a los sujetos a partir de una causa compartida. En CF, dicha causa era la defensa de un arte con fundamento ético y político, comprometido con las luchas sociales de la región y del mundo. La solidaridad, por tanto, no se redujo a una declaración de principios, sino que se tradujo en acciones concretas de apoyo comunitario, articuladas dentro y fuera del colectivo. Esta forma de vínculo excedió lo meramente pragmático: fue al mismo tiempo medio de supervivencia y horizonte de sentido.

La reciprocidad, siguiendo a Cardoso de Oliveira, supone un intercambio no mercantil basado en la obligación moral de dar, recibir y devolver. En CF, este principio estructuró las relaciones tanto internas como externas. Cada favor –prestar un micrófono, una guitarra, diseñar un afiche, gestionar un espacio– generaba una cadena de devoluciones implícitas. Tales intercambios no se medían en equivalencias económicas, sino en reconocimiento simbólico de pertenencia. De esta manera, la reciprocidad operó como una economía moral del arte militante, donde el valor residía en la contribución de un bien común. Sin embargo, esto no

significaba que operaran totalmente por fuera de una economía monetizada. El micrófono, la guitarra, el papel para el afiche, etc. habían sido comprados por alguien. Lo que sucedía es que la economía monetizada llegaba a CF a través de una cadena de mediaciones. Lo mismo sucedía con la fuerza de trabajo.

Los testimonios orales analizados muestran que esta lógica recíproca se sostenía incluso en los momentos de mayor precariedad. Los ensayos, grabaciones o viajes se organizaban con recursos compartidos, bajo una lógica de inclusión. Las redes de apoyo personal y político permitieron suplir la falta de apoyo estatal y la falta de llegada a las industrias culturales, transformando la carencia en motor creativo. La cooperación, lejos de ser una relación coyuntural e impersonal, como sucede en los grandes mundos del arte, se convirtió en una gramática cultural de resistencia frente al individualismo neoliberal.

---

Empezamos a viajar a los encuentros, acá nosotros hacíamos Arte Popular en los Barrios. Y, y también de, por una cuestión de admiración, de reconocimiento de los músicos que fuimos escuchando cuando íbamos para, cada uno de los, encuentros y eventos, empezamos a invitar, a distintos artistas [...], desde el Arte Popular en los Barrios. [...] Entonces ellos venían, y, y los íbamos trayendo así de a uno, de a dos, eh, desde el esfuerzo familiar y de amigos. Y organizábamos, eh, mini encuentros, que le poníamos en los cartelitos, eh, Canto Fundamento, en el Vagón Cultural ponele de, Comodoro Rivadavia, o en algún otro en la escuela tal. Y así se fue gestando esto de los ida y vuelta ¿no? Eh, nosotros vamos, ustedes vienen (Trovador 1, entrevista por Google Meet, agosto de 2023).

---

Esta reciprocidad también implicó tensiones. No todos los intercambios eran equivalentes ni todos los vínculos simétricos. Como advierte Pierre Bourdieu (1986), no todos los circuitos de don y contra-don se hallan atravesados por jerarquías simbólicas. En CF, la horizontalidad convivía con diferencias de visibilidad, lo que a veces generaba conflictos. Sin embargo, esas disputas eran procesadas dentro del mismo marco solidario: se reconocían como parte del aprendizaje colectivo y no como fracturas irreconciliables. La reciprocidad, entonces, operaba como mecanismo de cohesión y también como espacio de negociación.

Por ejemplo, en el marco del trabajo de campo y durante las entrevistas, hubo pocas alusiones a conflictividades. Sin embargo, sí las hubo, por ejemplo, respecto de la redacción del documento conocido como “Manifiesto” del Canto Fundamento. Este escrito público, redactado por Luci Guillard (cantora) y Nelson Ávalos (trovador), no fue redactado con la intencionalidad de constituir un Manifiesto. Más bien, intentaba construir una síntesis (535 palabras que ocupan una carilla) para dar una charla a la que ambos habían sido convocados, con motivo del Encuentro de Estudiantes de Música (Esquel, Chubut, 1994). Dicho escrito resumía los acuerdos a los que se había llegado en el Primer Taller de Discusión y Debate Canto Fundamento (Esquel, Chubut, 1994). Dichos acuerdos, a su vez, estaban basados en una

secuencia de debates informales que databan de al menos dos décadas. El texto original no estaba titulado. Pero no todas/os las/los integrantes de CF conocían esta historia.

Sin embargo, sus autores comentan en sendas entrevistas que, en ese momento, no tenían conocimientos como para redactar un manifiesto. Pero que otros integrantes de CF y mundos del arte aledaños sí los tenían y que, indirectamente, debieron haber sido influidos por estos: Mochi Leite, Chele Díaz, Gato Ossés y Roberto Goijman. De ellos, fue Roberto “El flaco” Goijman, director de la Revista Patagonia Poesía, quien comenzó a llamarle El Manifiesto, pues consideraba que el escrito tenía características que ameritaban llamarlo de esa forma. Ya en 1997, Goijman tenía la intención de publicar dicho escrito en la Revista Patagonia Poesía. Sus autores comentaron que “lo pasamos en limpio” y lo titularon El “Manifiesto” del Canto Fundamento, haciendo uso de comillas reticentes en forma de humorada al editor (cuadernos de campo, 2023). Finalmente, el “Manifiesto” no fue publicado con ese título. Sin embargo, los rumores acerca de un Manifiesto escrito por Guillard y Ávalos ya habían trascendido.

Dentro de esas notas de campo, en muchos casos existen comentarios por parte de varias/os integrantes de CF, tildando al escrito de “atrevido”, “osado”, “pretencioso”, “vanidoso” y “arrogante” (cuadernos de campo, 2019, 2020, 2021, 2022, 2023).

## **4.1. La construcción del espacio geográfico como condición de interdependencia**

La ubicación patagónica de CF no fue un simple dato geográfico, sino una condición estructurante de su modo de existencia. La distancia respecto de los grandes centros culturales del país generó un sentimiento de marginalidad, pero también una marginalización objetiva. Esto también fortaleció la necesidad de construir redes locales y regionales. Desde esta perspectiva, el territorio se experimentó como borde y posibilidad: límite impuesto por la lejanía y, al mismo tiempo, fuente de autonomía creativa. Las condiciones materiales adversas –costos de traslado, dispersión poblacional, escaso acceso a tecnologías– hicieron imprescindible la cooperación.

El mundo del arte Canto Fundamento se desarrolló en la Patagonia, una región diversa y compleja que fue incorporada al Estado Nacional a través de un proceso de anexión forzada. Al encontrarse lejos de los principales centros de poder y producción cultural del país, esta distancia con respecto a Buenos Aires y otras grandes ciudades generó tensiones y limitaciones en la difusión de sus expresiones artísticas. En los años noventa y comienzos de los 2000, por ejemplo, la centralización de los estudios de grabación y de las instituciones encargadas de registrar derechos de autor en la capital dificultaba el acceso de músicas/os patagónicas/os con recursos limitados a dichas instancias. No obstante, esa marginalidad también abrió un espacio fértil para la creación de nuevas estéticas e identidades culturales que desafiaron los cánones hegemónicos. Así, la Patagonia se convirtió para CF en un escenario de disputa simbólica sobre

lo que representaba su arte y su territorio frente al resto del país y con otras tendencias artísticas patagónicas, tal como se evidenció en las tensiones entre Canto Fundamento y las corrientes nacionalistas y paisajistas encarnadas por figuras como Hugo Giménez Agüero y Marcelo Berbel, un conflicto que, según una integrante de CF, se expresaba en términos de “nosotros” y “ellos”.

---

en lo que implica la canción con fundamento, la canción que cuenta que en un lugar tan maravilloso como Patagonia, existe tanta diversidad de gente. El oficialismo difundía como que la gente del lugar canta kaani, canta chorrillera. Y en realidad la gente del lugar, después de una cuestión histórica, entendemos que viene por necesidad laboral, porque acá había trabajo, y viene con su cultura. Entonces lo que en realidad se escucha es chamamé, es pasodoble, no es kaani y chorrillera. Entonces ahí empezó el debate. ¿Qué nos representa y qué no nos representa? (Cantora 1, entrevista personal, enero de 2024).

---

En esta línea, resulta útil retomar la noción de “borde” propuesta por Ticio Escobar (2018) para analizar las condiciones de posibilidad que emergen desde los márgenes. Aunque este concepto fue pensado originalmente para reflexionar sobre los límites de la modernidad en el contexto contemporáneo, Escobar no se refiere a un borde geográfico sino simbólico, lo cual, en el caso patagónico, adquiere una coincidencia particular entre ambos planos y para con ambos países (Argentina y Chile). Pensar el borde implica necesariamente definir el centro, que para el autor se entiende como el ámbito institucional encargado de legitimar la artísticidad, es decir, aquellos circuitos que en última instancia determinan qué se reconoce como arte y qué no (Escobar, 2009: 26). A pesar de ello, argumenta lo siguiente:

---

aunque el contexto institucional sea hoy el principal proveedor de artísticidad, es indudable la obstinada continuidad de un remanente de autonomía de lo artístico [...] de independencia con respecto a las instancias del poder, un margen de diferencia donde, también, se parapetan el arte y el pensamiento críticos, respirando bajo (Escobar, 2004: 26).

---

Desde la perspectiva del concepto de borde, puede pensarse que el mundo del arte Canto Fundamento, aunque enfrentó numerosas dificultades propias de producir desde los márgenes tanto espaciales como simbólicos, también encontró en esa posición ciertas ventajas. Su desarrollo fuera del reconocimiento institucional le brindó una libertad artística que permitió no solo expresar principios ético-políticos, sino también incorporarlos en sus obras. De este modo, el grupo logró otorgar a la región un sentido heterogéneo, reconociendo su diversidad sin caer en discursos regionalistas. A la vez, esta ubicación periférica abrió la puerta a otras formas de legitimación, de artísticidad, vinculadas a las luchas sociales y a la memoria histórica del territorio, incluyendo los saberes de los pueblos originarios, construyendo así una

legitimidad que emerge desde el margen como espacio de enunciación y reivindicación. También le permitió seguir construyendo los lazos históricos transfronterizos con la Patagonia Chilena, bajo la concepción de que la Cordillera de Los Andes era constituyente de unión y no de separación.

Aunque se hable de las prácticas artísticas de Canto Fundamento desde los bordes, sus integrantes siempre vincularon esa idea con la territorialidad y con la noción misma de región. Es decir, compartieron el consenso social sobre la existencia de una identidad regional históricamente construida, pero lo hicieron desde una mirada plural y compleja que merece ser analizada. Al concebir el territorio como un espacio habitado y en constante construcción, este tuvo un papel fundamental en la planificación y realización de las actividades del grupo. Para comprender mejor esa relación, se recurre al concepto de espacio vivido, tomado de la geografía de la percepción, entendido como un espacio estructurado simbólicamente y cargado de valores afectivos –como lo familiar frente a lo extraño, lo acogedor frente a lo hostil– (Bermejo Barrera, 2010: 5). Esta perspectiva permite explorar cómo los miembros de Canto Fundamento representaban su entorno más allá de las categorías objetivas de la geografía o la cartografía. Así, la noción de espacio vivido facilita acceder a las experiencias ligadas tanto a las dificultades materiales del territorio como a la necesidad de cuestionar las viejas ideas de “desierto” que aún persisten en el imaginario social, tanto dentro como fuera de la Patagonia.

Entre las diversas representaciones que surgieron en torno al espacio vivido, aparecen múltiples significaciones que reflejan la complejidad del vínculo con el territorio. Este es percibido simultáneamente como un espacio de pertenencia y de origen, pero también como un territorio expropiado por el Estado Nacional y permanentemente usurpado por grandes propietarios. Se lo describe como un lugar difícil de recorrer, amplio, a veces hostil, otras veces acogedor; un espacio atravesado por el sufrimiento, pero también por la afectividad. Asimismo, se lo reconoce como territorio mapuche, como un espacio binacional, un lugar de soledad y de encuentro, de vínculos y de memoria. En ese entramado de sentidos, la Patagonia aparece tanto como un territorio segregado y estigmatizado bajo la vieja idea del “desierto”, como un espacio propio cargado de significados identitarios y afectivos.

Uno de los desafíos más constantes en las representaciones de CF fue la distancia impuesta por el propio territorio patagónico. No se trata aquí de la imagen simbólica de una Patagonia vasta, fría o desértica, sino de distancias concretas, medibles en kilómetros y condicionadas por la falta de recursos económicos para desplazarse o acceder a ciertos espacios. Dado que CF participó en numerosas ocasiones en encuentros binacionales, resulta necesario considerar la Patagonia como un territorio compartido entre Argentina y Chile. Esta lejanía, experimentada de forma tangible, fue un aspecto recurrente en los relatos y entrevistas realizadas, donde diferentes integrantes y colaboradores recordaron cómo la distancia actuaba como un límite material a las posibilidades de acción, tal como lo expresaba el poeta y editor Roberto Goijman al referirse a ella como condicionamiento de lo realizable.

---

cuando me refiero que comienzo a dedicarme a la poesía, trato de ser claro: es el significado y la toma de conciencia de una nueva forma de vida. Es que allá, en la Patagonia, a mediados de los 90, se hacía difícil la comunicación entre los poblados y eso, de por sí, aislaba más a los poetas. Hablamos de una vasta región donde las distancias determinan. Ir a un Encuentro de poetas era recorrer cientos de kilómetros en auto o en micro, por ejemplo: yo que vivía en Trelew, entonces ir a Esquel era recorrer más de 600 km, a Neuquén 700, a Bariloche unos 800 y, si hablamos de Tierra del Fuego, ya pasamos los 1500 km. Hablamos de Patagonia donde uno convivía entre la soledad, los vientos, la estepa, y la lejanía de las grandes ciudades cosmopolitas. Entonces pensar ir a Salta (2300 km), o Tucumán (2000 km), ya era algo irrealizable (Amaire, 2020).

---

En el siguiente subapartado se analiza la cooperación e interdependencia entre diferentes “mundos del arte”, señalando que a menudo es difícil distinguirlos debido al solapamiento de actividades colaborativas. Esta solución de continuidad (la dificultad para trazar una línea divisoria) se convierte en un dato crucial, pues fue una condición para la construcción de pequeños mundos del arte como Canto Fundamento (CF) y la revista Patagonia Poesía.

## **4.2. Los Talleres de Participación y Debate de Canto Fundamento: organización, sentidos y memorias**

Los talleres de participación y debate organizados por Canto Fundamento (CF) representaron un eje central dentro de las experiencias del colectivo, al constituirse como espacios donde el arte, la militancia cultural y la construcción colectiva se entrelazaban. Estas actividades formaban parte de lo que el grupo denominaba “encuentro”, una categoría nativa que englobaba tanto las jornadas diurnas de reflexión y debate como los recitales nocturnos. Ambas instancias, complementarias entre sí, expresaban un mismo propósito: fortalecer los lazos comunitarios y promover un arte popular que actuara como vehículo de identidad, conciencia y acción política.

A diferencia de los conciertos, los talleres se extendían durante una o dos jornadas completas y se organizaban de acuerdo con los principios de la educación popular. En lugar de un escenario centralizado, la dinámica se estructuraba en torno a grupos de trabajo conformados a partir de consignas comunes. Cada grupo elegía un o una representante para participar del plenario final, donde se socializaban las conclusiones colectivas. Este formato horizontal buscaba favorecer la reflexión conjunta, el intercambio de saberes y la toma de decisiones compartidas.

La figura del delegado o delegada adquiría especial relevancia dentro de esta estructura, ya que su tarea consistía en transmitir con claridad y fidelidad las ideas consensuadas por su grupo. Tal como se señala en la relatoría del Primer Taller de Participación y Debate (Díaz y Terraza, 1995), el ejercicio de la delegación implicaba un acto de confianza y de responsabilidad, al depositar en una persona la representación simbólica del conjunto. Este mecanismo, más allá

de su función práctica, expresaba un principio ético y democrático: la palabra era asumida como un bien colectivo, y su transmisión, como un acto de reciprocidad y compromiso.

La organización de los talleres requería un tipo de despliegue distinto al de los recitales, tanto en términos logísticos como simbólicos. Al no existir un público pasivo –ya que todos los presentes eran participantes activos–, se hacía necesario un equipo de apoyo que se ocupara de tareas esenciales: preparación de alimentos, limpieza de los espacios, coordinación de horarios y redistribución del mobiliario, entre otras. Estas labores recaían habitualmente en los anfitriones locales y constituían expresiones concretas de cooperación. En este sentido, el trabajo donado –uno de los pilares del movimiento– se extendía más allá de lo artístico, configurando un entramado de reciprocidades que sostenía el funcionamiento cotidiano de cada encuentro.

Los testimonios y documentos disponibles permiten reconstruir la modalidad de estos talleres a partir de tres cuadernillos de relatoría. El primero fue editado en 1994, mientras que los otros dos datan de 1997 (uno publicado y otro inédito debido a la falta de recursos). Estas relatorías no solo documentan las actividades realizadas, sino que además revelan los modos de cooperación y solidaridad que atravesaban tanto la producción artística como la edición de los materiales.

El cuadernillo de 1994, por ejemplo, mantiene la estética característica de CF, con ilustraciones de Marcos Guillard inspiradas en las canciones Canto Fundamento de Héctor Raúl Ossés y La huella de humo de Celedonio “Chele” Díaz. En su edición se reconocen explícitamente los roles de quienes participaron: la Comisión Nuevo Canto y Poesía Patagónica en la organización general; Ariel Hughes, Claudia Todaro, Nora Corallini y Celedonio Díaz en la coordinación; Héctor N. Oxilia en la revisión y diagramación; Ruth Guerrero en la fotografía; y la Subsecretaría de Cultura de la provincia de Chubut en la impresión oficial. Este reconocimiento de funciones evidenciaba la importancia que el grupo otorgaba al trabajo colaborativo y a la visibilización de cada aporte.

En las relatorías posteriores, esta información desaparece o se da por supuesta. Sin embargo, la comparación entre los tres documentos permite advertir diferencias en la forma de concebir la comunicación institucional. Allí donde Díaz, como relator e investigador histórico, priorizaba el registro detallado, otras comisiones ponían el acento en la síntesis de las discusiones o en la sistematización de resultados. Aun así, los tres cuadernillos comparten una práctica común: consignar la nómina completa de participantes y los nombres de los grupos conformados durante el taller. Este gesto editorial, que a primera vista podría parecer anecdótico, se convierte en una herramienta de legitimación simbólica y de memoria colectiva. Nombrar a los participantes era reconocerlos como parte constitutiva del proceso artístico y político.

Los cuadernillos también funcionan como manifiestos ideológicos. En la introducción del primero se explicitan las principales preocupaciones del grupo Nuevo Canto y Poesía

Patagónica respecto del “Cancionero Patagónico”, entendido como un corpus artístico con historia y sentido propio, vinculado al desarrollo institucional de las provincias del sur. Allí se denuncia la falta de apoyo estatal y las restricciones ideológicas impuestas desde distintos organismos que, con excusas presupuestarias (“no hay fondos”, “no está en el plan anual”), obstaculizaban la realización de encuentros culturales. Frente a estas limitaciones, CF respondía con autogestión y solidaridad, reafirmando su convicción de que el arte popular era una expresión legítima de la ciudadanía y de las prácticas democráticas.

El texto de la comisión organizadora resume este espíritu en un llamado a dejar atrás la sospecha de subversión que pesó sobre el arte durante los años de dictadura y a ejercer la libertad recuperada mediante la cooperación cultural. La necesidad aparece como noción central: no solo la necesidad material de recursos, sino la necesidad simbólica y política de organizar lo que ya existía –la “chispa” de un movimiento que corría el riesgo de dispersarse si no encontraba cauces colectivos– (Díaz, 1994).

En esta lógica, el trabajo gratuito se entendía no como sacrificio sino como donación recíproca. Cada integrante aportaba su tiempo, su esfuerzo y su talento instituyente como parte de un compromiso compartido. Esa red de intercambios simbólicos y materiales consolidaba la cohesión interna del grupo, configurando a Canto Fundamento como un auténtico “mundo del arte”, en el sentido propuesto por Howard Becker: una comunidad que produce arte de manera cooperativa, compartiendo significados, recursos y valores.

Ahora bien, los talleres también se distinguían por una dimensión simbólica y pedagógica singular: la costumbre de que los grupos o parejas adoptaran nombres representativos. En el primer taller, las parejas tomaron nombres en lengua mapuche; en el segundo, no se aplicó este criterio; y en el tercero se retomó la práctica, utilizando denominaciones relacionadas con la flora y la fauna regional. Esta elección no era casual: implicaba una reivindicación cultural y territorial, un modo de inscribir la práctica artística dentro del universo simbólico patagónico.

Las jornadas de taller solían dividirse en dos turnos, mañana y tarde, e incluían momentos informales de convivencia, como desayunos y almuerzos colectivos, en los que se compartían también juegos y espacios de humor. Estas instancias reforzaban el sentido de comunidad y expresaban una forma de cooperación cotidiana sostenida en la confianza y la expectativa de reciprocidad.

Aunque se realizaron muchos talleres a lo largo de los años –al menos uno por cada encuentro de CF y otros en colaboración con diferentes colectivos artísticos–, solo se conservan tres relatorías, todas de carácter no venal. Lejos de ser una simple limitación, esta escasez documental ofrece información significativa sobre el contexto en que se desarrolló el movimiento.

Uno de los aspectos más reiterados en las entrevistas con las/los protagonistas es la falta de recursos materiales y tecnológicos. Esta carencia no solo dificultaba el registro audiovisual o fotográfico, sino que también revelaba una forma distinta de entender el valor del acontecimiento. Muchos participantes no eran plenamente conscientes de que estaban construyendo una experiencia que, con el tiempo, adquiriría relevancia histórica.

Uno de las/los trovadoras/es, oriundo de Comodoro Rivadavia y participe tanto en el plano artístico como en el apoyo logístico, reflexionaba: “todo lo que se hizo se dimensiona después de tanto tiempo que pasó... por lo menos yo nunca fui consciente o registré todo lo que iba dando con la movida” (Trovador 3, entrevista por WhatsApp, agosto de 2023). Su testimonio expresa esa falta de previsión documental, pero también el carácter vivencial y efímero de los encuentros, donde el valor estaba en el presente compartido.

Del mismo modo, otro trovador explicaba que en los materiales de difusión ni siquiera se solían colocar fechas, porque “no había conciencia de que estábamos haciendo algo que iba a tener que ver con la historia del arte” (Trovador 4, comunicación personal, agosto de 2023). Este tipo de declaraciones muestra cómo el horizonte de sentido del grupo estaba centrado en la acción transformadora inmediata antes que en la proyección histórica. Finalmente, uno de los poetas aportaba un comentario humorístico pero revelador:

---

Primero, que los medios de comunicación no siempre registraban eso, y que nosotros, entre vinito y vinito, pocas veces nos poníamos a registrar (risas) los encuentros. Así que, digamos, a nivel registro, de grabaciones, de fotografías, entrevistas... por ahí Patagonia Poesía rescató bastante; revista que dirigía el Flaco Goijman (Poeta 1, entrevista por Zoom, julio de 2023).

---

Su relato sintetiza las limitaciones técnicas y la despreocupación documental propias de un contexto en que la prioridad era vivir y compartir el acontecimiento.

A pesar de la falta de registros sistemáticos, las relatorías y testimonios disponibles son hoy fuentes imprescindibles para comprender el modo en que Canto Fundamento articuló arte, militancia y comunidad. En ellos se refleja una ética de la cooperación y una concepción del arte como práctica social y política, enraizada en la identidad patagónica y en la defensa de las expresiones culturales populares.

En definitiva, los talleres de participación y debate de Canto Fundamento fueron más que simples espacios de formación o deliberación. Constituyeron una forma de hacer arte en colectivo, de ejercitar la democracia cultural y de sostener, en condiciones materiales adversas, una práctica basada en la solidaridad y la confianza. Su legado –aunque fragmentario y parcialmente documentado– sigue siendo testimonio de una experiencia profundamente

transformadora para la historia del arte popular en Patagonia, donde el encuentro, la palabra y la cooperación se erigieron como fundamentos del hacer artístico y político.

### **4.3. Cooperación e interdependencia inter-mundos del arte: el caso de la Revista Patagonia Poesía y Canto Fundamento (1997-2006)**

*Dios bájate de las alturas, últimamente los hombres sólo podemos mirar la tierra que nos sepulta.*

Julio Leite (en arte tapa de *Revista Patagonia Poesía*)

Los datos relativos al ámbito editorial y de redacción de la revista Patagonia Poesía (cuyo título completo era “Patagonia/Poesía-La yema del cráneo y el ojo”) demuestran una frecuente y significativa yuxtaposición de esferas artísticas con la publicación Canto Fundamento (CF). Esta revista fue un medio esencial para la difusión de material poético-musical que se mantuvo activo durante el período comprendido entre 1997 y 2006. Pese a ser considerado un “mundo del arte pequeño” en contraste con las publicaciones originadas en los grandes conglomerados urbanos del país, logró una extensa distribución tanto a nivel nacional como internacional.

La revista se caracterizó por una notable diversidad de contribuciones, contando con la participación de figuras de amplio reconocimiento como Vicente Zito Lema y Alejandro Dolina, junto con poetas de menor visibilidad nacional. Inicialmente con una periodicidad trimestral, la publicación evolucionó a un formato bimestral a lo largo de su existencia. En sus etapas iniciales, concentró sus esfuerzos en la poesía de las regiones de la Patagonia argentina y chilena; no obstante, su espectro autoral se expandió alrededor del año 2000. Este cambio coincidió con el traslado de su director, Roberto Goijman, de Trelew a Buenos Aires. A pesar de esta ampliación, la revista preservó su identidad regional hasta su cese en 2006.

El nexo entre Patagonia Poesía y Canto Fundamento se consolidó en una afinidad de principios éticos compartidos, lo cual se tradujo en una superposición de personal: el personal artístico y de apoyo de CF frecuentemente coincidía con el de Patagonia Poesía. Esta alineación se fundamenta en una visión sobre la función social y la autonomía del arte. En una entrevista realizada por Alejandro Lavquén en 2014, Goijman articuló una declaración de principios que destacaba la solidaridad, la reciprocidad y la función del arte, poniendo énfasis en su potencial autonomía frente a las dinámicas del mercado en un marco de conciencia y solidaridad de clase.

---

La poesía y la difusión no es parte de una individualidad sino de un todo; los poetas no somos nada, simplemente seres perdidos en esta Humanidad violenta y cruel, por eso necesitamos que nuestras obras se difundan, vivimos en una sociedad donde cada vez se lee menos, donde el mercantilismo de las

grandes editoriales genera que sólo se publiquen a los consagrados [...] Uno tiene que mantener la ética y la lealtad con los suyos, los de abajo, ser poeta no es quedar bien con todos y hablar del aire, de las estrellas, se puede hablar de ellas pero nunca negar el hambre, la pobreza, la ambición de este sistema injusto o las guerras imperiales (Lavquén, 2006).

---

La relación de apoyo mutuo entre ambas publicaciones fue una constante, manifestándose en una difusión recíproca de obras y en una colaboración editorial activa. Para evaluar la extensión de esta cooperación, se llevó a cabo un cotejo de los datos editoriales y de redacción de cinco ediciones iniciales de Patagonia Poesía que presentaban una conexión particularmente fuerte con CF. La muestra incluyó el número inaugural (1997), tres números de 1998 y uno de 1999, constituyendo un corpus representativo de los primeros tres años de la publicación. Esta selección fue realizada por el propio director, Roberto Gojman, a quien se le solicitó identificar aquellos números con vínculos específicos con Canto Fundamento. El análisis de esta muestra reveló significativos indicios de cooperación que abarcan desde los detalles editoriales hasta las contribuciones artísticas.

El número fundacional, publicado en octubre de 1997, resulta emblemático. Impreso en papel y con el tamaño de un periódico estándar de ocho páginas, este ejemplar destinó seis de ellas a la divulgación de material de CF, incluyendo notas periodísticas, canciones, poemas y, centralmente, el “Manifiesto” de Canto Fundamento. Entre los colaboradores artísticos que aparecieron en la revista se contaron Luci Guillard, Nelson Ávalos, Washington Berón, María Silvina “Panchi” Ocampo, Maritza Kuzanovic, Julio Mochi Leite y Marco Vilches. Además, la cooperación se extendía a un plano simbólico: la contratapa de este y los números subsiguientes presentaba un homenaje al artista plástico Marcos Guillard, creador del dibujo adoptado como logotipo de Canto Fundamento.

El análisis de los números posteriores profundiza la evidencia:

- N° 2 (febrero de 1998): la revista alcanzó una tirada de 1000 ejemplares y una distribución en diez provincias argentinas y cinco países (América Latina y Europa). De sus dieciséis páginas, se registraron siete contribuciones de miembros de CF y cuatro de los trece roles de redacción eran ocupados por ellos. Además, se dedicaron dos páginas centrales a la obra de Chele Díaz.
- N° 3 (1998): marcó el pico de la colaboración. Con una tirada de 1000 ejemplares y dieciséis páginas, al menos seis de los trece roles de redacción correspondían a CF, y se consignaron once contribuciones artísticas de sus miembros, principalmente canciones y poemas.
- N° 4 (septiembre/octubre de 1998): la tirada se incrementó a 1500 ejemplares, ampliando su alcance a doce provincias y siete países. Se mantuvo la colaboración con seis integrantes de CF en los quince roles de redacción.
- N° 6 (abril/mayo de 1999): la distribución se extendió a quince provincias y trece países. La participación de CF consistió en la ocupación de cinco de los quince roles de redacción (de un total de veintiún personas) y el aporte de cuatro escritos. Esta edición

incluyó, además, notas de Vicente Zito Lema y Ricardo “El Negro” Pantaleón González (presidente del Grupo de Folklore Bariloche, comisión organizadora de La Patagonia Canta en Bariloche).

Luego haber mostrado uno de los casos de cooperación entre CF y el mundo del arte de la Revista Patagonia Poesía, se culmina el análisis pensando estos elementos a partir de la noción de TNC de Enrique de la Garza Toledo.

## 5. Reflexiones finales

Como se ha analizado a lo largo del artículo, la cooperación solidaria a partir del trabajo donado en CF dependía de una red de cooperación que incluía tanto a artistas como colaboradoras/es –no necesariamente artistas– como sonidistas, gestoras/es logísticas/os y miembros de redes familiares y de amistades. En definitiva, se trataba de un mundo del arte cuya totalidad de integrantes constituían el personal de apoyo.

De este modo, la noción de TNC proporciona una lente para pensar la interdependencia y la diversificación de conocimientos y roles dentro de este mundo del arte específico, como la cooperación inter-mundos del arte. Dentro de estas cooperaciones, se encontraban personas que oficiaban de público consumidor (por ejemplo, pagando una entrada, comprando *cassettes* y/o consumiendo en un buffet de un espectáculo), que sin embargo había oficiado de personal de apoyo. En este caso, el personal de apoyo no dependía de una retribución económica para trabajar, sino que tenía que estar necesariamente convencido de que ese tipo de arte mereciera existir. Desde esta perspectiva, el mismo personal de apoyo ejercía una suerte de control involuntario, otorgado por su predisposición a formar parte de una propuesta específica que no podía desvirtuarse de los principios ético-políticos con los que comulgaba.

De hecho, CF no se disolvió por una decisión colectiva, sino que su lenta transformación dependió de una suma de voluntades, y de un cambio de interpretación acerca de la realidad neoliberal a partir de la asunción de Néstor Kirchner a la presidencia argentina. Lentamente, y de acuerdo con las interpretaciones de cada uno/a de las/los integrantes de ese mundo del arte, se fueron diluyendo los acuerdos. Es decir, ya no había un consenso que leyera la realidad como neoliberalismo. Entonces, poco a poco CF pasó a formar parte de un colectivo de artistas más amplio y con principios más heterogéneos: el de las/los trovadoras/es.

A modo de reflexiones finales, puede decirse que Canto Fundamento fue un mundo del arte colectivo, solidario y ético-político, sostenido por la donación de trabajo, realizada mediante principios ideológicos que legitimaban su mundo del arte, generando lazos sociales y afectivos, que le posibilitaron sus praxis artísticas a pesar de los condicionamientos impuestos por las estructuras económicas.

Pesquisas en curso y, también, futuras investigaciones podrán dar cuenta sobre cuánto de esta metodología de trabajo ha pervivido dentro de ese colectivo más amplio: el de las/los trovadoras/es en Patagonia dentro del presente siglo.

## 6. Referencias bibliográficas

- Acosta Carrasco, María Julia (2025). Práticas e identidades laborais: O trabalho não clássico no setor de serviços. En Lorena López Cruz, Patrícia Félix da Silva y Rodrigo Ocampo Merlo (coords.), *Polifonias laborais: Configurações do trabalho não clássico* (pp. 58-79). Cuiabá-MT: EdUFMT Digital.
- Amaire, Cata (2010). El trabajo artístico en disputa: sentidos, organizaciones y políticas en la ciudad de Buenos Aires. Buenos Aires: UBA.
- Becker, Howard (1982). *Los Mundos Del Arte*. Buenos Aires: Prometeo.
- Bermejo Barrera, José Carlos (2010). Pensando el espacio: entre la geografía y la historia. *Galaecia*, (29), 285-298. Recuperado de [http://www.dialnet.unirioja.es/servlet/fichero\\_articulo?codigo=3282819](http://www.dialnet.unirioja.es/servlet/fichero_articulo?codigo=3282819) (última visita 2/4/2026).
- Berteá, Alejandra (2001). La ética en la investigación histórica: sujetos, memorias y compromiso. En José Luis Moreno (comp.), *La historia oral en Argentina* (pp. 45-62). Buenos Aires: Imago Mundi.
- Blázquez, Gustavo (2017). El amor de l@s rar@s. Cine y homosexualidades durante la década de 1980. *Argentina. Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, (15), 111-137. Recuperado de <http://www.revistafotocinema.com/>
- Boix, Ornella (2013). Sellos emergentes en La Plata: nuevas configuraciones de los mundos de la música. (Tesis de Maestría en Ciencias Sociales) UNLP. La Plata. Recuperado de <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1015/te.1015.pdf>
- Bourdieu, Pierre (2007[1986]). *El sentido práctico*. Buenos Aires: Siglo XXI. Recuperado de [https://www.academia.edu/28778115/Bourdieu\\_El\\_Sentido\\_Pr%C3%A1ctico](https://www.academia.edu/28778115/Bourdieu_El_Sentido_Pr%C3%A1ctico)
- Cardoso de Oliveira, Roberto (2004). Honor, Dignidad y Reciprocidad. *Cuadernos de Antropología Social*, (20) 25-39. Recuperado de <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=180913912003>
- Cortés Sánchez, Fabiola (2025). O trabalho não clássico como base para a configuração identitária do trabalho no uber eats. En Lorena López Cruz, Patrícia Félix da Silva y Rodrigo Ocampo Merlo (coords.). *Polifonias laborais: Configurações do trabalho não clássico* (pp. 114-134). Cuiabá-MT: EdUFMT Digital.
- De la Garza Toledo, Enrique (coord.) (2009). *Trabajo no clásico, organización y acción colectiva*. (Tomo I). México: Plaza y Valdés, UAM.
- De la Garza Toledo, Enrique (coord.) (2017). *Conceptos de la sociología del trabajo: ¿clásicos o actualizados?* México: UAM-Unidad Iztapalapa.
- De la Garza Toledo, Enrique (coord.) (2011). *Trabajo no clásico, organización y acción colectiva*. (Tomo I). Buenos Aires: Plaza y Valdés.
- De La Puente, Eduardo (2022). Los colectivos de activismo artístico en la Argentina contemporánea. Análisis de dos casos. *América*, (55), 80-93. Recuperado de <https://doi.org/10.4000/america.5431>

- Díaz, C. (1997). *Patagonia viva. Algunas consideraciones con referencia a la realización del taller: "La nueva música y poesía patagónica: ¿pertenecen a la música y poesía latinoamericana?"* (Relatoría de taller inédita).
- Escobar, Ticio (2009). *El mito del arte y el mito del pueblo: cuestiones sobre arte popular*. Santiago de Chile: Metales Pesados.
- Escobar, Ticio (2004). *El Arte Fuera de Sí*. Asunción: Museo del Barro, Centro de Artes Visuales.
- Flores, Marta y Vargas Ampuero, Lorena (2023). Solidariz-arte. Redes sociales y estrategias asociativas frente a la crisis del trabajo musical en la pandemia. En P. Suárez Marrero (ed.), *Escenas diversas: drama, humor y música* (pp. 227-245). México: Vernon Press.
- Garabito Ballesteros, Gustavo (2011). El trabajo no clásico y la acción colectiva. En Enrique de la Garza Toledo (coord.), *Trabajo no clásico, organización y acción colectiva* (vol. 1, pp. 289-314). Buenos Aires: Plaza y Valdés.
- Giunta, Andrea (2014). *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* Buenos Aires: Fundación ArteBA.
- Guber, Rosana (2001). *La etnografía, método de campo y reflexividad*. Bogotá: Norma.
- Guiamet, Javier y Montenegro, Lucía (2019). Trayectorias y subjetividades en el trabajo artístico. En Enrique De la Garza Toledo y Marcela Hernández Romo (coords.), *Configuraciones estructurales, subjetivas y de la acción* (pp. 373-398). México: UAM, Gedisa.
- Guillard, Luci y Ávalos, Nelson (1994). El "manifiesto" del Canto Fundamento. Esquel. Inédito.
- Guillard, Luci, y Ávalos, Nelson (1997). El "manifiesto" del Canto Fundamento. Esquel. En Roberto Goijman, *Revista Patagonia Poesía. Periódico de difusión poética patagónica*, 1(1).
- Hernández Romo, Marcela (2017). *Subjetividad, cultura y estructura. Una propuesta desde la teoría de la configuración*. Aguascalientes: UAA.
- Hudson, Pablo (2010). Formulación teórico-conceptuales de la autogestión. *Revista mexicana de sociología*, 72(4), 571-597. Recuperado de [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0188-25032010000400003&lng=es&tlng=es](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-25032010000400003&lng=es&tlng=es)
- Lamacchia, María (2012). Difusión digital de la música independiente: alcances y limitaciones. *Avatares de la comunicación y la cultura*, (4), 1-14.
- Lavquén, Alejandro (2014). Los poetas no somos nada. Entrevista a Roberto Goijman. *Revista Punto Final*, 49(813). Recuperado de <http://letras.mysite.com/alav180914.html#:~:text=Por%20Alejandro%20Lavqu%C3%A9n,Publicada%20en%20revista%20Punto%20Final,%2C%20a%20B1o%2049%2C%20septiembre%202014> (visitado el 02/04/2026).
- López Cruz, Lorena; Félix da Silva, Patrícia y Ocampo Merlo, Rodrigo (orgs.) (2025). *Polifonias laborais: Configurações do trabalho não clássico*. Cuiabá-MT: EdUFMT.
- Margullis, Mario (2009). *Sociología de la cultura*. Conceptos y problemas. Buenos Aires: Biblos.
- Mauro, Karina; Simonetti, Gloria; Cestau, Victoria; Del Mármol, Mariana y Díaz, Juliana (2022). Dossier. Trabajo artístico y pandemia: precariedades estructurales, políticas públicas y estrategias de lxs trabajadorxs. *Trabajo y Sociedad. Sociología del trabajo- Estudios culturales- Narrativas sociológicas y literarias*, (23), 119-197.

- Proaño Gómez, Lola y Verzero, Lorena (2023). Presentación de Dossier: Racionalidad poético-afectiva. Una aproximación política a la escena teatral contemporánea. *Religación*, 8(35), e2301029.
- Quiña, Guillermo (2016). *¿Es el arte un trabajo? Un análisis de las configuraciones de los músicos de Buenos Aires*. Buenos Aires: UBA.
- Restrepo, Eduardo (2016). Etnografía: alcances, técnicas y éticas. *Enviación* (18, 19).
- Rivero Cancela, Leonel (2025). Prácticas e identidades laborales: O trabalho não clássico no setor de serviços. En Lorena López Cruz, Patrícia Félix da Silva y Rodrigo Ocampo Merlo (coords.). *Polifonias laborais: Configurações do trabalho não clássico* (pp. 210-235). Cuiabá-MT: EduFMT.
- Rodríguez Gutiérrez, Guadalupe (2011). Configurações de trabalho e subjetividades em empreendimentos de economia solidária. En Enrique De la Garza Toledo (coord.), *Trabajo no clásico, organización y acción colectiva* (pp. 140-162). México: Plaza y Valdés.
- Simonetti, Gloria (2022). Las políticas culturales para la transformación e inclusión social. Una mirada desde las trayectorias de trabajadores culturales en Uruguay y Argentina. *Methados. Revista de Ciencias Sociales*, 10(2), 283-296. Recuperado de <http://dx.doi.org/10.17502/mrcs.v10i2.597>
- Valente, Alicia (2019). Centros culturales autogestionados de la ciudad de La Plata: apuntes para un recorrido. En *Espacios autogestivos en la ciudad de La Plata. Estudios de casos 2010-2016* (pp. 41-60). La Plata: Papel Cosido, Facultad de Bellas Artes (UNLP).
- Varón Rojas, Diego y Reyes Corea, Silvia (2025). Prácticas e identidades laborales: O trabalho não clássico no setor de serviços. En Lorena López Cruz, Patrícia Félix da Silva y Rodrigo Ocampo Merlo (coords.). *Polifonias laborais: Configurações do trabalho não clássico* (pp. 238-261). Cuiabá-MT: EduFMT.
- Vecino, Diego (2011). Nuevos sellos discográficos y la producción de música independiente en la ciudad de Buenos Aires. En Lucas Rubinich y Paula Miguel (eds.), *Creatividad, economía y cultura en la ciudad de Buenos Aires 2001-2010* (pp. 101-130). Buenos Aires: Aurelia Rivera.
- Verzero, Lorena (2021). El presente como archivo: inscripciones del futuro en el activismo prepandémico. *RECAUX: Revista de Estudios Cantábricos*, 4(7), 41-58. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=9357207>

- 
1. Tesis dirigida por la Dra. Marta Flores, Doctorado en Historia, Departamento de Posgrado, Facultad de Humanidades, Universidad Nacional del Comahue. [↗](#)
  2. Estudio de caso centrado en la capital de la provincia de Neuquén. [↗](#)
  3. Más allá de lo valiosos que resultan los aportes del concepto de TNC, cabe preguntarse si en realidad el configuracionismo latinoamericano está puntualizando una realidad laboral que se podría hacer extensiva a nivel mundial. [↗](#)
  4. La desconfianza ante el acto de firmar un documento se encuentra profundamente arraigada, ya que históricamente la firma de contratos ha sido utilizada como forma de subalternización acompañada por engaños. Como esta investigadora forma parte del campo en el rol de cantora, fue necesario dar una muestra de confianza ante la validez e importancia otorgada a la palabra. [↗](#)
  5. Es por este motivo que las entrevistas provenientes de la metodología de la historia oral se encuentran referenciadas por orden alfabético, prescindiendo de los nombres y apellidos de las personas entrevistadas. [↗](#)
  6. En este caso se mencionan los nombres y apellidos por tratarse de documentos sonoros de carácter público. [↗](#)



Licencia Creative Commons - Atribución - No Comercial (by-nc)  
 Se permite la generación de obras derivadas siempre que no se haga con fines comerciales.  
 Tampoco se puede utilizar la obra original con fines comerciales.  
 Esta licencia no es una licencia libre. Algunos derechos reservados.